

泰国华语话剧与抗战[①]

张长虹

“海峡两岸抗战戏剧研讨会”论文

—

泰国华语话剧是 1920 年代开始由中国传入的，起点为 1922 年《小说林》转载了洪深的话剧《赵阎王》。1922 至 1937 年，泰华戏剧界以介绍中国话剧为主，华语话剧的种子自此播下。1938 年，《逃？》、《从戎》、《我们的血》、《觉悟吧，爸爸》等剧作在抗战热潮感召下出现，标志着泰华话剧本地创作的开端。抗战话剧的创作与剧评一时兴起，加上中国南来剧团演出的推动，泰华话剧出现了第一次高潮。

一、抗战时期的泰华话剧

“七七”卢沟桥事变后，泰国各界华侨华人积极投身抗日救亡的洪流中，他们成立了“反帝大同盟”，举办“追悼鲁迅先生纪念大会”，高唱《松花江上》、《义勇军进行曲》等抗日歌曲。随着中国抗战文学的兴起，泰国各华文报争编文艺副刊，发动写作人倾注反映抗战救亡的作品。泰华话剧创作由此肇始，并随时势掀起一道浪潮。抗战初期，泰华戏剧界相当沉寂，与毗邻的马来亚形成鲜明的对比。单笛君在《抗战中的华侨戏剧上演问题》中指出当地政治对华文的政策、戏剧工作者的业余性、经费来源紧张、演出地点和观众偏好是导致这一现象的根源。[②]他认为当时华侨文化很低落，单靠文字宣传不够，最好还是戏剧，它可以很普遍地深入泰华侨社大众的脑里，既能更有力地鼓励

那些漠视抗战的人，又能唤醒那些低层华侨大众。[③]《抗战与戏剧》的作者华各添认为“如果我们用戏剧演出给大众观看，它必更能抓住大众的情绪，因为戏剧可以把工人某某被开除的悲愤激怒，及工友们起来反抗斗争的一切现象情节，再现在舞台上，使观众在观看的时候，如身在其境般的”。[④]不久，泰国曼谷出现了西风、暹罗[⑤]华侨、童友、小戛玉儒乐、吼声、秋田、友艺、安琪儿、红尘等剧社，文学剧本有《破灭》、《旷野之歌》、《顽固三部曲》等。[⑥]其中吼声剧社的成绩最为骄人，[⑦]其作品、评论基本上都以宣扬抗日救亡为主要内容：

题 目	种 类	刊载日期	作 者
逃？	独幕剧	1938.03.19	西克、孤鸿、椰子、 曼风
从戎	二幕剧	1938.04.18	流泉
我们的血	独幕剧	1938.05.25	佚名
非常时期中戏剧 的使命：愿编剧 先生们注意	评论	1938.06.01	少英
觉悟吧，爸爸 (第一幕)	二幕剧	1938.06.04	轰轰、怒火、友文合 编
觉悟吧，爸爸 (第二幕)	二幕剧	1938.06.15	怒火、友文、醒生合 编

起来吧（上）	独幕剧	1938.06.28	怒火
为何而战 （七七周年纪 念）	独幕剧	1938.07.06	浮萍、心心合编
起来吧（下）	独幕剧	1938.07.09	怒火
投义军去	二幕剧	1938.07.09	刘生
戏剧界总动员起 来	评论	1938.08.13	怒火
我们自杀吧	独幕剧	1938.08.29	刘生

另外，现藏于新加坡的两份 1938—1939 年泰国报刊《暹罗华侨日报星期刊》、《中国周刊》载有 26 篇泰华话剧剧本均与抗战有关，具体如下：

《暹罗华侨日报星期刊》1938—1939 年泰华话剧剧本目录[⑧]

1

剧 本	作者	体裁	发表日期
战！	铁汉	独幕剧	1938.04.03
阿华	兰	独幕剧	1938.04.10
为谁牺牲	侠魂	二幕剧	1938.04.23
刺	古勉	街头剧	1938.05.22
不如归去	慧辉	街头剧	1938.06.19

人民代表的妻子	李诚然译	独幕剧	1938. 07. 10
不愧爱人	行脚僧	独幕剧	1938. 08. 07
难兄难妹	燕儿	独幕剧	1938. 08. 21
死亡线上	凤笙	独幕剧	1938. 09. 04
血账	林翩仙	独幕剧	1938. 09. 25
保卫大武汉	基奎	独幕剧	1938. 10. 16
逃	耀	独幕剧	1938. 11. 20
一颗未出膛的枪弹	胡俊改编	独幕剧	1938. 12. 05
雪地里的呼声	耀	二幕剧	1939. 01. 08
大义灭亲	徐济中/蔡 凤笙	二幕剧	1939. 01. 15
最后秘密	胡俊	独幕剧	1939. 01. 22
一家人	胡俊	二幕剧	1939. 05. 21
回西南去（粤语白 话）	无底生	独幕剧	1939. 06. 04
武装保卫着乡土！	豁朗	独幕剧	1939. 11. 13

《中国周刊》1938—1939 年泰华话剧剧本目录⑨

剧 本	作 者	体 裁	发表日期
值得模仿的父 亲	慕屏	二幕剧	1938. 10. 16

南澳之战	杜园	独幕剧	1938. 11. 20
新国民	张玉	独幕剧	1938. 12. 11
出路	兰	独幕剧	1939. 02. 12
气壮山河	蕪人	历史剧	1939. 02. 19、 1939. 02. 26、 1939. 03. 05
汉奸的下场	尤维龙	独幕剧	1939. 06. 04
一颗子弹	郑心灵	独幕剧	1939. 07. 16

二、泰华抗战话剧的本土化

1930 年代至 1940 年代，伴随着剧烈的社会变革，泰国华侨华人作家的抗战话剧创作表现出浓郁的民族意识，进而逐渐走上本土化道路。

首先是题材的本土化。这一时期的泰国华语话剧大多以抗战为主题，大致可分为两类：一类是剧情发生地在中国，这类作品多为创作剧，如《新国民》、《逃》、《死亡线上》、《不愧爱人》以及胡俊改编自丁玲的同名小说《一颗未出膛的枪弹》；另一类是故事地点在泰国的《刺》、《不如归去》、《素攀血》等。从数量来看，前一类作品占的比例将近九成，这是由于该时期

泰国政府不允许上演直接暴露敌人残暴的题材，多数泰华剧作家便以间接抵抗日本侵略为主题。

其次是人物与主题的本土化。银月歌舞团演出的《素攀血》叙述的是有素攀血统的泰女隆庄反抗缅军残暴虐待的惨烈故事。在泰国政府对华政策有所禁忌的时期，此剧委婉而有效地表达了华泰两族人民共同反抗侵略的决心。这出话剧是以 1760 年代残酷的暹缅战争为背景的，当时阿瑜陀耶王朝最后一位国王阿迦达极其腐败无能，觊觎暹罗已久的缅王孟驳制定了周密计划，层层包围阿瑜陀耶城，遭到阿瑜陀耶城附近暹罗人民的英勇反抗。最后，在过去两百年间曾彼此征战、各有胜负的暹缅战争并没有以缅军的烧杀劫掠、阿瑜陀耶王朝的覆灭为结束，达信驱逐缅军建立吞武里王朝后发动了征服万象和拉邦的战争。在暹缅之战中，作为缅甸入侵军的一员，芒莱是位典型的敢于自责与反思、竭力化解民族仇恨的正义者，他是作者的想象，也代表了人类至高的理想。应该说，芒莱的痛苦并不仅仅来源于对美丽、勇敢的隆庄的爱，更来自于他的良知，来自于对弱肉强食规律的反叛和对永久和平、美好人性的向往。

最后，这一阶段的泰华抗战话剧具有自己的特点。其一，正剧居多。狄德罗在剧本《私生子》中指出严肃剧居于两个极端类型的戏剧种类之间，这类作品题材必须是重要的；剧情要简单和带有家庭性质，而且一定要和现实生活很接近。这严肃剧就是正剧。黑格尔把这种戏剧体裁界定为把悲剧的掌握方式和喜剧的掌握方式调解成为一个新的整体的较深刻的方式。取材于政治斗争、民族斗争，以表现英雄人物的崇高品质和坚强意志为主旨的戏剧可为英雄正剧。剧中人物对死亡的态度不是犹疑的、冥想型的，而是现实与超然的，是被迫与自由选择的结果。他们的死亡非正常的生理性的自然衰亡，而是合理、美好愿望遭至最残忍的阻击。受难使他们成为英雄，足以震撼威胁他们幸福生活的侵略战争。同时，勇敢与智慧同愚蠢与残忍之间的抗争由于增加了胜利的可能性从

而减少了悲剧性。与纯粹的悲剧和喜剧相比，正剧具有更强的社会功能，更有助于人们做出道德判断。

《最后秘密》中的俘虏甲眼见俘虏乙受不住特务长和两个汉奸的严刑拷打，在昏迷中将要说出秘密，他痛苦而毅然地下定决心，让特务长答应他三个条件后供出情报，最后一个条件就是将他的好同志俘虏乙枪毙。待乙被毙后，甲才说出自己誓死不言的决定。

这种智慧的因素使剧本具有喜剧色彩。《气壮山河》的第一幕是游击队抓获敌探，经策反得知敌军将抽调各路兵力围剿他们。第二幕，游击队学生组长苗可秀自告奋勇前往敌营谈判，拖延时间。第三幕，敌军派代表来游击队谈判，邓铁梅司令制造同意谈判及被收编的假相。敌代表还未坐下，双方短兵相接。游击队虽侥幸胜利，却引来更多的敌人。邓、苗先后牺牲，然而，游击队的残余力量得以保全，从而减少了不必要的牺牲。

美国哲学家西德尼·胡克认为探讨人生悲剧性冲突的第三种方法是运用创造性智慧的方法，即“调解冲突不是靠武断专横，而是靠深思熟虑的决断……每种调解都需要做出某种牺牲，去探索这一情境中所特有的善，去探索此时此刻所应该做的事，都意味着追求最佳的选择或者较小的邪恶”。^{1[2][10]}创造性智慧的精髓不在于最终解决问题，而在于通过对具体问题的思考获得随机应变的能力，是以如何面对生与死的问题为基础的。苗可秀与邓铁梅都充分地意识到双方不可能彻底和解，因为对方没有实现和平的真诚意愿。然而，他们的权宜计策仍然在考虑自身最大利益的同时，也满足了对方的部分要求。可以说，对方做出放苗可秀归山、同意派人前往游击队阵营谈判的让步性决定是在苗可秀机

智与无畏的辩说下得以实现的。游击队的每一步决策都不轻率、盲目、因循，他们最终取得部分胜利背后有着必然的智慧和令敌人尊敬的无所畏惧。

其二，话剧戏曲化，语言夹着潮语。为吸引更多的观众，泰华话剧吸收了华语戏曲、曲艺的音乐及歌舞形式，如潮州歌册与潮剧。黛眉创作的独幕小歌剧《一片爱国心》发表于1938年6月12日的《暹罗华侨日报星期刊》，是作者读战时儿童教材《张老儿从军》后作，讲述的也是与抗战卫国有关的抵制日货，虽标为歌剧，实质上却是华语话剧的戏曲化。女主角一上场先唱，再念诗，而后自报家门：“依，张雪苹是也，乃广东潮州人氏，只因祖国展开神圣抗战之后，本京同胞，莫不皆本华胄子孙之责，欣腾鼓舞，踊跃轮将。”唱词用的是诗文，“家乡将为敌人侵，满腔欲表一寸心。此遭再不从规劝，做一出大义灭亲”，“侵”、“心”、“亲”韵同，作为戏剧情节展开的铺垫。接着白：到此已是家门，待我进入。

（女白）父亲在上，女儿有礼。

父白：啊！吾儿回来，一边坐下。不知吾儿今日，为何愁眉不展。究系何事故？

女儿将话题引向近来频频传至的战事，激起其父心中愤慨。女儿借此劝父亲不要进日货，以空日本国库，断其军火钱。

父唱：闻得女儿一番话，不由心中乱愀愀。悔却当初太猛浪！利令智昏，更不问根由。（白）女儿，你有理，惟倘决意不办，则以后家境，实难维持了！

此时女之母从楼上唱下。她较夫深明大义，当女儿请她一言为决时，她唱道：一闻此言喜心头，这觉悟除却我几宵忧！怕甚么家境难支撑，为国家：俺情愿半食半饿复大仇。

最后三人合唱：洗涤汉奸臭名，从此俺恢复爱国名声！捡起钱来买公债；出起力来帮克名城，坚定一片爱国心。着××小鬼能几许横行？！

这种歌唱乃主人公情感高度彰显的自然状态，充分展示了人物内在的激情。

泰华话剧舞台说明少，一语双关，如“汉艰”为人名，喻为“汉奸”。语言通俗易懂，口语化，杂着潮语，譬如“坐赢”——“算是赢定了”；“落赌”意为下赌注；“心贤”乃会计；“厝边人”的意思是邻居；“措理”即处理；“乌只”等同于“黑棋”；“生理”——“生意”；“免发火”就是不要发火；“做病”有“刁难”的意思；“无钱就恶讲噃”表明没有钱就不好说了。

其三，独幕剧、二幕剧较多，兼有多幕剧。抗战时期的泰华话剧心理表现少，主要通过外部环境来展现人物之间的矛盾，舞台指示少，通常只有一个高潮，基本上经过一个回合，顶多两个回合的较量就解决了矛盾。《武装保卫着乡土！》从儿子华带朋友回家，到感动二老，让他们明白逃避并不能根本解决问题，苟且活着，不如保卫乡土，仅一次性数句对话就完成了。《汉奸的下场》分两幕，第一幕是汉奸黄秘书在日军面前的媚骨及其在家人面前的威武作乐。第二幕是暴露后被判极刑的悔恨，他悔自己失去荣华富贵、身家性命，还将遗臭万年。简短的两幕形成鲜明的对比。只有历史剧《气壮山河》是三幕剧，《素攀血》为四幕剧。

美国戏剧史家麦克说：“没有小剧场，欧洲那些最好的独幕剧永无被创作出来的可能。因为在大戏院里，独幕剧被贬到仅仅作为启幕开演时的附庸的地步。如果独幕剧不想成为附庸，则被迫成为杂耍剧院里的讽刺剧、闹剧一类的东西。小剧场给了文学性的独幕剧生存的机会。”^[11]与小剧场运动中独幕剧的剧场化不同，泰华独幕剧基本上是在正规剧院或街头上演，尽管有些独幕剧也以讽刺剧的形式出现，但并不是作为杂耍剧院的附庸，而是情感炽烈的作家对不公正现实的强烈抨击与反抗。这些独幕剧篇幅短小，矛盾单一、突出，悬念少，剧本结构简单，便于演出，同时又具有一定的文学性，人物性格不完全脸谱化，尽管刻画不深。

三、广场话剧与学生剧

话剧不仅是主题、剧本结构形式的艺术，更是表演和舞台的艺术。作为分享思想与情感的艺术，在哪儿演，怎么演直接作用于话剧的社会效果。除了案头剧和在剧院上演的话剧之外，抗战期间，泰华话剧出现了大众化的广场剧，具有鲜明的时代色彩和社会现实作用。

广场话剧的主要演出形式为街头剧。街头剧也称广场剧，多以政治时事为题材，包括活报剧。街头剧的演出是开放的，可以被打断、修改的，演员与观众之间没有明显的界线。与到剧院观戏相比，到街头看戏更具教化功能，有利于剧作家与观众之间的信息交流，有浓郁的政治色彩和历史背景。这一时期，泰国华侨华人有着共同关注的主题——抗日救亡，而泰族人的权益由于釜披汶

政府的不抵抗政策遭受了日军的破坏，这使得泰国人民能成为反战话剧的接受群体。

泰华街头剧的目的是要唤醒生活在幻觉中的人们，代表作有《不如归去》、《刺》、街头讽刺剧《棋局》。以《刺》为例，该剧取材泰国本地，生动再现了商行头家（老板）与儿子、工人之间的冲突。头家汉艰贩卖日货，引起儿子的愤慨与辩论，激起工人反抗与罢工。剧末，汉艰被刺伤，病愈不久，他在报上张贴一启事：“鄙人因取材失当，致遭各方谴责，现已痛改前非此后当步爱国诸君后尘，以尽国民天职。”

此间的演剧，把握着救亡的中心，普遍到广大的群众中，同时，还注意到演剧的形式技巧，因为形式、技巧能够适当配合，便可以使内容的最高效果得到圆满完成。泰华戏剧评论人亮超进一步指出演剧中的形式和技能，要使广大群众不会在演剧的内容上避开社会现实，而蹈入空洞的形式主义。^[12]

活报剧是根据近期报纸内容及时编演的剧本。《一片爱国心》既是独幕小歌剧，也算得上活报剧，它是作者黛眉通过报纸上传来厦门被侵占，汕头将遭沦陷的新闻，即刻创作出的一幕活报剧，以歌唱和说白两种形式交替推动剧情的发展。《不愧爱人》根据南安特讯之新闻报告改编而成。梅贞的父母逼劝她嫁给浪荡的表哥，梅贞却对父母眼中的穷酸青年励云情有独钟。当梅贞反抗无效几近失望之际，她的珍姐告之励云已参军抗战，并鼓励她珍惜生命，与其自杀，不如一同去争取民族的解放、自由与平等。《为谁牺牲》根据 1938 年 4 月 9 日《华侨日报》“闽粤地方新闻”栏中《烈妇自杀勉夫从军》一节改编而成。《最后秘密》的作者胡俊在篇末说明这篇剧本原意采自《今日红军》之

《肤施话剧与活报》一节，记述肤施话剧盛况，并略谈及内容，此篇原意即取自《最后秘密》关于西班牙内战中叛将弗朗哥虐待工人与工人英勇奋斗，宁愿牺牲同伴，不把印刷所讲出来的故事。

1930年代，除了春秋剧社、中国歌舞剧艺社等少数专业团体之外，泰华话剧团体多为业余组织，且与学校教育关系密切。越是进步的学校，戏剧越成为各校师生反战的重要媒介。

崇实学校陈梅老师编写话剧小品，宣传对象主要是学生、学生家长和资助学校的侨商。后来在陈绎如律师和中华总商会会长蚁光炎先生支持下，秋田剧社多次在华侨总商会新建的大礼堂光华堂演出。演出剧目有《秋瑾传》、《阿Q飞传》以及吴琳曼改编萧军《八月的乡村》的三幕话剧《李七嫂》等等。

[13]吴继岳在《一年来的电影与戏剧》中也述及中中、黄魂两校，以及其他学校和剧团都在筹备大规模演出。1938年，暹京新民初中部第六届毕业特刊收录了三篇戏剧评论，分别是《戏剧在抗战宣传中的重要性》（黄伟南）、《戏剧与抗战的中国》（余春辉）和《戏剧与人生》（廖思贤），以及许大任的戏剧创作《奸商的悲伤》和巫素菲的《黎明之前》。

大圣在《漫谈儿童与戏剧》一文提出通过戏剧来锻炼儿童的性格，使之对戏剧有判断力与正确的认识。廖思贤的《戏剧与人生》通过批判常见的两种戏剧观念，告知众人戏剧的意义，以提倡戏剧。剧作《黎明之前》讲述了年轻的丽影无法忍受自己亲手毒死当了汉奸的恋人，在深深的精神磨难中自我销毁的悲剧，其可贵之处在于细致地再现了少年时代最诚挚的人间情感和不俗的精神价值取向，展示了人格尚未完全独立的学生特有的理性与情感的冲突模式。

四、泰华抗战话剧兴盛与衰落的根源

抗战时期，泰国华语话剧的兴盛主要源于华侨华人强烈的反战意识。曼谷是海外华侨华人文化革命的重要基地。早在 1902 年，孙中山到泰国从事革命活动后，泰国华侨华人的意识形态就发生了分化。在泰国，华文报是中国新文化、新文学运动得力的异域传播者。报人们推崇民主革命，积极反对封建思想，在侨社里掀起了不小的波澜。在学校教育方面：新华文学校相继在曼谷成立。1917 年，大批中国妇女移民泰国，第一所华文女校——坤德女校应运而生。不少学校还实行男女同校，采取普通话教学。华侨华人最初在泰国兴建华校不仅是为了弘扬中华民族文化，还带有历史使命，即在人力和物力上积蓄中国革命力量的外援。同时，国民政府推行大中国政策。尽管泰国政府从国籍与教育上加强了对华侨华人的同化，但国民政府依然视海外华侨华人为中华民国的国民。因此，泰国华侨华人从国家认同与文化认同双重层面上继续皈依中华民国。对他们而言，在祖国危机的关头，这种争取民族独立与自由的意识增强了。

另一方面，这时期泰人特殊的反战心理也很重要。与东南亚其他国家不同，泰国一直是个独立国家，13 世纪建国，自 19 世纪下半叶起，作为英法两国争夺殖民地的缓冲地带，它保持了形式上的独立。1874 年，拉玛五世推行一系列改革，使泰国进入资本主义发展时期，此后历任国王与历届政府都奉行保全自主的中立政策。1941 年 12 月 7 日晚，日本偷袭珍珠港后，即向泰国政府要求借道前往马来亚和缅甸。在未得到答复前，日军强行进入泰国境内。当月“9 日，銮披汶政府签署同意日军假道泰国进军协定，日军轻易地进占曼谷及

全国重要城镇。日军利用泰国作跳板，北上攻打缅甸，南下进攻马来亚、新加坡”。是年12月21日，泰日签订攻守同盟条约，统治者的反华情绪得到了助长。“但是泰国人民付出的代价也不亚于其他被占领的东南亚国家。日本利用日泰经济合作的名义，对泰国大肆进行经济掠夺，占领泰国市场，奴役泰国人民……日本的占领和釜披汶不抵抗政策给泰国广大人民带来了沉重的灾难，引起了人民的反抗。”^[14]比里·帕依荣领导的自由泰运动是最著名的地下抵抗组织，还有泰国工人联合会、泰国共产党领导的抗日爱国义勇军以及泰国抗日大同盟。

此外，尽管泰国政府对华侨华人采取种种强制同化与排华政策，但泰族人与泰国华侨华人之间长期的情感、血缘关系和文化背景也有助于抗战华语话剧的开展。从西汉平帝元始年（公元1至5年）起，中国的航船就到达过泰国。此后，由于两国的关系密切和往来便利，中国沿海地区渐渐有人去泰国经商、定居，这些劳动力有较高的生产技能和吃苦耐劳的精神，颇受泰国统治者的欢迎。在以佛教为国教的泰国，各阶层人民的生活总是围绕佛教进行的。华族与泰族都崇尚求善、重德、宽容、和谐的东方文化传统，这使得两族的民间交往极为频密，可谓水乳交融。

不过，抗战时期泰华话剧的总体情况，从泰华资深报人、作家吴继岳在1947年《中原报》的《一年来的电影与戏剧》对西风剧社的分析中可窥一斑：“戏剧运动在暹罗社会，虽已萌芽于十年前，其实当时仅限于几个学校的活动，这种一年没有几个演出的活动，最多只能算是在下种，等到西风剧社成立，剧运刚刚萌芽的时候，就遭遇暹罗法西斯政权排华的暴风雨，这刚茁的嫩苗，也就跟着整个暹罗文化而受到无情的摧残，在这八七年的悠久时期，暹罗

剧人固不是完全停止活动，日本控制暹罗时代，且有过畸形的兴旺现象，但因意志不自由，所演剧本，须迁就环境，甚至须将原剧本割裂，使失去时代意识。”^[15]

1938 年，泰国与日本签定日暹新条约，开始逐步帮助日本实现大东亚文化圈的战略目标。銮披汶政府采取过激的排华政策，不仅推行“经济泰化计划”，而且逐一查封华校、报馆，仅剩一家由日人滕岛接收的《伪中原报》。^[16]当时泰华文教界人士的生活顿成问题，他们或当地下游击教师，或转行做小生意，有的去缅甸、星马、柬埔寨、越南，有的取道泰北回中国从军，有的则转入地下，继续坚持抗日宣传工作。^[17]日本投降后，泰国的华语话剧运动并没有像华文报馆、学校、其他文学创作那样枯木逢春，显现蓬勃气象。吴继岳认为泰华话剧“经过一年时间，依然呈现死寂的状态，究其原因无非因为剧运本身根基未立，经过暴风雨的摧残，遂至无法复活，欲求剧运生长，除非重新下种”^[18]。此外，这也与话剧演出较需有共同关注的时代主题相关。

由此可见，作为一种独特的艺术形式，泰华话剧的兴盛和退潮与抗战有着比其他文学样式更为密切的关系。同时，直接受中国话剧影响的泰国华语话剧的境遇也是东南亚华语话剧共同的境况和历史命运，但亦有其特殊性。

作者：厦门大学中文系 2005 级戏剧戏曲学专业博士生，厦门大学南洋研究院馆员。

[①] 本文为 2007 年 7 月 5—7 日“海峡两岸抗战戏剧研讨会”提交宣读论文。

中国戏剧出版社将结集出版与会论文。

[②] [新]关瑞发：《1938-1939 年的泰华戏剧评论》，载新加坡《南洋学报》第五十五卷，2000 年，第 158~159 页。

[③] 参见《暹罗华侨日报星期刊》，1938 年 4 月 10 日。

[④] 《暹罗华侨日报星期刊》，1939 年 5 月 7 日。

[⑤] 泰国古称暹罗，1939 年 6 月由当时执政的銮披汶政府易名为泰国。二战结束后恢复暹罗国名，1949 年复名为泰国，沿用至今。

[⑥] [新]关瑞发：《1938-39 年的泰华戏剧》，载泰国《泰中学刊》，2001 年，第 86~90 页；赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 93 页。

[⑦] 下表资料来源于[新]关瑞发：《1938-39 年的泰华戏剧》，载泰国《泰中学刊》，2001 年，第 89 页。

[⑧] 资料提供：[新]关瑞发，整理：笔者。

[⑨] 资料提供：[新]关瑞发，整理：笔者。

[⑩] [美]西德尼·胡克：《实用主义与人生悲剧感》，载《悲剧：秋天的神话》，中国戏剧出版社 1992 年版，第 90 页。

[11] [美]C·D·麦克：《美国的小剧场》，1917 年纽约版，第 1 页，转引自田本相主编《中国现代比较戏剧史》，文化艺术出版社 1993 年版，第 2228 页。

[12] 此段参见亮超：《目前的演剧》，载《暹罗华侨日报星期刊》，1938 年 5 月 12 日。

[13] 胡琦：《“春秋剧社”高潮时代——泰华歌舞剧活动史话》，载泰国《时代论坛》，1994 年第 8 期。

[14] 以上引文均见傅增有：《自由泰运动与战后泰国地位》，载北京大学东方学研究院编《东方研究》1999 年论文集，蓝天出版社 1999 年版。

[15] 泰国《中原报》，1947 年元旦特刊。

[16] 未名：《泰华文化的“奇迹”》，载泰国《新中原报》，1986 年 11 月 3 日第 18 版。

[17] 陈春陆、陈小民：《泰国华文文学初探》，广东新世纪出版社 1990 年版，第 12 页

[18] 吴继岳：《一年来的电影与戏剧》，载泰国《中原报》，1947 年元旦特刊。

厦门大学图书馆